

EDSON FAÚNDEZ V.

***Este relato incomprensible es
lo que queda de nosotros***
La poesía de Antonio Gamoneda

This incomprehensible tale is what is left of us
The poetry of Antonio Gamoneda

Resumen

Este artículo estudia la poesía de Antonio Gamoneda, específicamente las relaciones profundas que establece con el mito de Narciso, la otredad, la muerte, el lector y la esperanza. El análisis, a partir de la identificación de estas relaciones, intenta producir una imagen del sujeto y la lengua dominantes en la escritura de uno de los poetas españoles más importantes en la actualidad.

Palabras clave: Literatura española, mito de Narciso, crítica literaria, sujeto, lector, esperanza

Abstract

This article studies the poetry of Antonio Gamoneda, specifically the profound relationships it establishes with the myth of Narcissus, Otherness, death, the reader and hope. The analysis, based on the identification of these relationships, attempts to produce an image of the subject and of the dominant language in the writing of one the most important contemporary Spanish poets.

Key words: Spanish Literature, myth of Narcissus, literary criticism, subject, reader, hope

*Profundidad de la mentira:
todos mis actos en el espejo de la muerte.*

Antonio Gamoneda
Descripción de la mentira

Según Ovidio, Narciso, el eterno contemplado, desdeña el amor de la ninfa Eco y provoca, indirectamente, su muerte. En respuesta a los acontecimientos, Némesis induce en el efebo el amor a sí mismo. La sanción impuesta al hijo de Liríope, que corresponde al cumplimiento del destino trágico anunciado por el adivino Tiresias, conecta la mirada y el deseo. Sigmund Freud, consciente de esta relación, denomina narcisismo a una

[...] temprana fase del yo, durante la cual se satisfacen autoeróticamente las pulsiones sexuales del mismo [...] la pulsión de contemplación, en la cual el placer visual tiene como objeto el propio cuerpo, pertenece al narcisismo y es una formación narcisista.¹

La pulsión de contemplación pasiva remite a un aspecto clave del narcisismo freudiano: el amor a sí mismo. La organización narcisista del yo, que Freud atribuye a una tentativa de "defensa del desarrollo del yo" idéntico,² dificulta el reconocimiento y la vinculación con el otro. La imposibilidad de dejar de verse y la irrupción del deseo, materia misma de la condena de Narciso, adquieren un sentido distinto cuando se advierte que el deseo es productivo y trae como consecuen-

cia la activación de intensidades, pasos, devenires. En esta ficción, el inconsciente es huérfano: una fábrica fantástica cuyas operaciones no pueden circunscribirse a un teatro íntimo, al "sucio secretito" familiar³ del psicoanálisis. El acontecimiento extraordinario que despierta y transforma a Narciso se encuentra cifrado en la imagen del espejo de agua. ¿Es la repetición o la desfiguración del hermoso rostro del efebo lo que refleja el espejo de agua? El saber al que arriba Narciso, implícito en la exclamación "¡Ése soy yo!", no puede ser sino intraducible, irreducible y misterioso. La pulsión de contemplación, sin embargo, desencadena el asombro y el horror de quien se descubre cautivo de la diferencia y no de lo idéntico.⁴ Nada es estable: el rostro reflejado en el agua es el rostro de Narciso, pero redescubierto en su naturaleza dinámica, múltiple y heterogénea. El agua de la fuente produce un temblor, un escalofrío, verdadera invitación a visualizar los delgados hilos que comunican las operaciones del deseo, las mutaciones del sujeto y "los abismos superficiales" donde danzan las apariencias seductoras. La interpretación del mito de Narciso, que surge de la tentación por circunscribir las operaciones del deseo a la repetición de lo idéntico, resulta insuficiente para abordar el encuentro entre Narciso y el poeta. La inmersión en "las aguas/ enloquecidas por la paz"⁵ es la inmersión en el espacio

³ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1995, pp. 11-54.

⁴ Virgilio López Lemus aborda este problema en *Narciso, las aguas y el espejo. Una especulación sobre la poesía*. La Habana, Ediciones Unión, 2007.

⁵ Antonio Gamoneda, *Edad (Poesía 1947-1986)*, p. 216. [En adelante, las citas a esta obra de Ga-

¹ Sigmund Freud, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, p. 263.

² Loc. cit.

donde “todas las cosas son transparentes” (*Edad*, p. 263). El poeta percibe en ese viaje su rostro “desfigurado” y no puede dejar de exclamar, al igual que Narciso: “Ése soy yo”.

Narciso y Antonio Gamoneda: diálogo perturbador de dos sujetos conjurados por las visiones que alteran sus identidades. Uno de los textos de “Lápidas” es clave en este sentido:

Tras asistir a la ejecución de las alondras
has descendido aún
hasta encontrar tu rostro dividido entre
el agua y la profundidad.

Te has inclinado sobre tu propia belleza
y con tus dedos ágiles
acaricias la piel de la mentira:

Ah tempestad de oro en tus oídos,
mástiles en tu alma, profecías...

Mas las hormigas se dirigen hacia tus
llagas y allí procrean sin descanso

Y hay azufre en las tazas donde debiera
hervir la misericordia. (*Edad*, p. 294)

Contemplar el rostro en el agua de la fuente, meter “las manos en el agua, heridas/ de los espinos” (*Edad*, p. 232), implica, como se lee en “Exentos I”, mirarse dentro de sí mismo⁶ hasta percibir el “rostro dividido entre el agua y la profundidad”. La inmersión en el temblor de agua se asocia a la “pérdida del rostro”

moneda se consignan entre paréntesis como *Edad* y el número de página. N.E.]

⁶ En “Exentos, I (1959-1960)”, se lee: “Temo que mire demasiado tiempo/ la belleza del agua y que ya quiere/ cerrar los ojos y mirar en sí, / y que me encuentre dentro de sus ojos”. *Ibidem*, p. 144.

del sujeto, y la formación de un bloque intenso, con las engañosas visiones que los ojos atrapan en “el agua/ eterna donde viven/ la claridad y el frío” (*Edad*, p. 108). El sujeto, doblado sobre sí mismo, deviene en una intensidad visual. Su totalidad, por lo mismo, se diluye a partir del ojo que actúa como dispositivo para ingresar al reino de la transparencia. La escritura de Antonio Gamoneda no cesa de dar cuenta de este delirio. Desde “La tierra y los labios” llama la atención la recurrencia de alusiones al acto de ver: “vi lavandas sumergidas en un cuenco de llanto y la visión ardió en mí”,⁷ “Veo la geometría del abismo. Cunde/ el rojo en el temblor de los rectángulos/ y el verde agoniza en la profundidad”.⁸ El sujeto, como un “fuego que no consume su sarmiento” (*Edad*, p. 208), arde en visiones. Su propia corporalidad se vuelve transparente a la vez que produce y habita imágenes capturadas en sus trayectos por la “piel de la mentira”, donde la luz se desposa con la oscuridad y el vértigo se confunde con el olvido.⁹

⁷ *Idem*, *Arden las pérdidas*, p. 101. [En adelante, las citas a esta obra de Gamoneda se consignan entre paréntesis como *Arden* y el número de página. N.E.]

⁸ *Idem*, “Antonio Gamoneda (Poemas inéditos)”, p. 11.

⁹ Francisco Gómez-Porro, en “El cantor de las heridas. Notas para un estudio del cuerpo vulnerado en la obra de Antonio Gamoneda”, reflexiona sobre los sentidos del cuerpo en la escritura de Gamoneda. Resulta sugerente –y por lo mismo, cuestionable– la formulación en la que se establece que en *Cecilia y otros poemas*, Gamoneda no sólo se reconcilia con la vida, sino también con el cuerpo: “*Cecilia*, además de una reconciliación con la vida, puede leerse como una reconciliación con el cuerpo, el reconocimiento de que el mundo y las fuerzas hostiles que lo gobiernan no han sido condenadas a la iniquidad y la confusión”, p. 110.

José Lezama Lima,¹⁰ en *Muerte de Narciso*, sugiere poéticamente que el espejo de agua no puede reflejar un rostro absoluto: "Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo".¹¹ La inmersión trae como correlato la fuga y la errancia del sujeto, así como el establecimiento de pasajes posibilitadores del encuentro con lo distante y heterogéneo:

Narciso. Narciso. Las astas del ciervo
asesinado
son peces, son llamas, son flautas, son
dedos mordisqueados.

.....

Si atraviesa el espejo hierven las aguas
que agitan el oído.

Si se sienta en su borde o en su frente el
centurión pulsa en su costado.

Si declama penetran en la mirada y se
fruncen las letras en el sueño

.....

Chorros de abejas increadas muerden la
estela, pídenle el costado.

Así el espejo averiguó callado, así Narciso
en pleamar fugó sin alas.¹²

El poeta cubano intensifica el carácter ilusorio del relato de la repetición de lo idéntico, sugiriendo que la fuga, el devenir y la irrupción de la diferencia constituyen instancias fundamentales en su reescritura del mito de Narciso y, por consiguiente, en la caracterización de su poética.

El sujeto de la escritura de Gamoneda no deja de ingresar, como Narciso, en las imágenes que lo relacionan con esos "desconocidos semejantes a [su] cora-

zón" (*Edad*, p. 295). Resulta irresistible el embrujo de la otredad que convoca al sujeto y lo transfigura constantemente en el temblor de agua:

[...] vienen rostros sin proyectar sombra
ni hacer crujir la sencillez del aire/ sin
osamenta ni tránsito, como si consistie-
ran únicamente en el contenido de mis
ojos, en la unidad de mis palabras, en el
espesor de mis oídos (*Edad*, p. 236).

El deseo produce las síntesis entre heterogéneos. La imagen poética, territorio de los trayectos y devenires del sujeto,¹³ permite que estas síntesis se actualicen. Las imágenes aparecen y desaparecen en la inestable superficie del poema, destruyen el muro "que el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o perforar",¹⁴ oscilan entre el territorio de las unidades fijas, estables e inmutables y el territorio ingrátido en donde las indeterminadas apariencias y las síntesis entre heterogéneos fracturan "la simetría [que] habla en cartelas y dinteles amenazados por la lepra" (*Edad*, p. 348). Es la ninfa Eco, la figura silenciada en las interpretaciones canónicas del mito, quien nos permite escuchar otra vez a Narciso

¹⁰ *Cecilia y otros poemas* incluye un epígrafe de José Lezama Lima: "La luz es el primer animal visible de lo invisible".

¹¹ José Lezama Lima, *Poesía completa*, p. 9.

¹² *Ibidem*, p. 13.

¹³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *Kafka, por una literatura menor*, señalan que la imagen implica trayecto y devenir: "del sentido sólo subsiste lo necesario para dirigir las líneas de fuga. Ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas en un sentido figurado. Pero la cosa, como las imágenes, no forma ya sino una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito de intensidades puras que se puede recorrer en un sentido o en otro. De arriba abajo o de abajo arriba. La imagen es el recorrido mismo, se ha convertido en devenir: devenir-perro del hombre y devenir hombre del perro, devenir mono o coleóptero del hombre y a la inversa", p. 36.

¹⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 101.

en Antonio Gamoneda. “¡Ése soy yo!” exclama también secretamente el poeta leonés, comprendiendo que aquello que se agita y se entrega a la variación continua, sin forma y sin sentido aparentes, se burla de la oligarquía del yo y de la identidad. El poeta, escribe Maurice Blanchot,

[...] no se reconoce, no toma conciencia de sí mismo en el poema donde él se está escribiendo [...] el poeta es Narciso en la medida en que Narciso es anti-Narciso: aquél que lleva y sobrelleva el alejamiento, alejado de sí, muriendo de no re-conocerse, deja la huella de cuanto no ha tenido lugar.¹⁵

Esta proposición permite leer la obra del poeta que habita el lenguaje para relacionarse consigo mismo. El sujeto, “pájaro que en sí mismo se despliega” (*Edad*, p. 208), en la medida en que es habitado comienza a “deshabitarse”. La relación de uno consigo mismo trae como efecto el mayor alejamiento del yo y la imposibilidad del autoconocimiento: “te habitas a ti mismo pero te desconoces” (*Arden*, p. 119). Errar en el espacio literario es, pues, deambular por los desiertos interiores, “correr a mayores distancias, perderse y vagar dentro de sí [mismo, sumergirse] en el devenir [...] en el querer y en el desear”.¹⁶

El poema, según Blanchot, consigue plegar “ese extraño afuera dentro del cual estamos arrojados en nosotros fuera de nosotros”.¹⁷ En este contexto, “las experiencias de Antonio Gamoneda, sobre todo las de la muerte, del dolor, del

olvido (más que la ausencia) de Dios, de la desgracia de los otros, generan un personaje desolado y producen ese continuo vaciamiento casi físico, de la identidad, que tiene su punto culminante en *Libro del frío*”, donde la palabra poética deviene en “escritura de la congelación silenciosa del yo en camino hacia la muerte”.¹⁸ Los múltiples rostros de lo otro, los devenires que arrastran al sujeto y lo obligan a vagar, fascinado o embriagado por “los abismos superficiales”, dejan un rastro posible de identificar en la escritura de Gamoneda: “estas son las huellas de mis ojos, las condiciones de mi alma” (*Edad*, p. 270).

La escritura del poeta, que resiste toda filiación generacional,¹⁹ crece en las zonas en donde “las tuberías que comunican el placer y la muerte” (*Arden*, p. 114) permiten la reunión de los contrarios,

¹⁸ María Nieves Alonso, *Partes iguales de vértigo y olvido. La poesía de Antonio Gamoneda*, pp. 51 y 66.

¹⁹ Jorge Ariel Madrazo, en “Antonio Gamoneda. El dolor que no dice su nombre”, escribe: “suele inscribirse equivocadamente, por cronología, en la llamada Generación del 50 aunque nunca se adhirió a la más o menos coloquial ‘poesía de la experiencia’; aquella promoción dio nombres tan influyentes como Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Manuel Caballero Bonald y el iconoclasta y vitriólico José Ángel Valente. Juan García Hortelano prefirió bautizarlos como ‘grupo poético de los 50’, relativizando el corset generacional. Y el mismo Gamoneda ha sabido despegarse de ellos, en una entrevista por José Manuel López de Abiada, de la Universidad de Berna, Suiza: ‘Empiezo por decir que no soy ni «Escuela de Barcelona» ni «Generación del 50». No digo esto para insinuar que soy suficiente por mí mismo. Como método crítico, el módulo generacional me parece desafortunado [...] Hay una magnificación de algunos un tanto extraña. Carlos Barral, por ejemplo, no era un poeta... y no digamos Gil de Biedma: era inteligentísimo, hizo ensayos espléndidos sobre Eliot y, sin embargo, dudo mucho que tenga un gran tamaño como poeta”, p. 57.

¹⁵ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, pp. 115-116.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 138.

¹⁷ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, p. 262.

lo cual ya se advierte en sus primeros poemas: "canto/ una mezcla de muerte y alegría", "Cabe/ vida y muerte en mi voz" (*Edad*, pp. 92 y 93). La poesía de Gamoneda es "escritura de los flujos entre reinos heterogéneos", escritura del "pasaje o cruce de reinos heterogéneos", escritura "en constante devenir, permanente fuga, contradicción y vértigo".²⁰ El sujeto desaparece y renace en las contradictorias visiones que fundan lo real en el entramado textual; por lo mismo, "vive la contradicción como la única manera de existir".²¹ Al parecer, Gamoneda escribe para arder, multiplicados sus rostros, en la embriaguez de una lengua delirante; pero, al mismo tiempo, el autor de *Libro del frío* escribe, según María Nieves Alonso, para perder el rostro, aquello que Gilles Deleuze considera "la única finalidad de escribir".²² Se escribe, en efecto, para "devenir imperceptible", para desaparecer, pues "finalmente, purificados por el frío, somos reales en la desaparición" (*Arden*, p. 111). Esplendor y disolución, vértigo y olvido del sujeto, quien, habitante de un cuerpo de la transparencia, se entrega a renovados trayectos, síntesis disyuntivas, apariciones y desapariciones. La pérdida del rostro implica, por consiguiente, la fuga de la identidad asignada al sujeto en la red social y la posibilidad de devenir en un otro. Permite pensar, además, que el poeta leonés franquea los límites, llega "a la patria desconocida, allí donde ya no pertenece a ningún tiempo, a ningún medio, a ninguna escuela".²³ Tal vez esto

explique el inaudito silencio de la crítica, que en época reciente se ha transformado en reconocimiento y estimación de la poesía de "un poeta aislado, restringido muchos años a su ámbito provincial, ajeno a grupos y escuelas".²⁴

En los albores del siglo XXI, Jacques Derrida planteó:

[...] debemos explicarnos precisamente sobre las palabras sujeto y libertad. Lo que resiste, y debe resistir a ese determinismo, o a ese imperialismo del discurso determinista, no lo llamaré ni sujeto, ni yo, ni conciencia, ni siquiera inconsciencia, pero lo convertiré en uno de los lugares del otro, de lo incalculable, del acontecimiento.²⁵

El sujeto es un lugar vacío y móvil que ocupa diversas posiciones en el entramado textual. La diferencia lo habita, lo hace pasar por múltiples estados, lo aleja de cuanto es estable e inmutable. El poema resiste el discurso determinista del yo debido a que el sujeto deviene en un acontecimiento de lo otro. El acontecimiento sujeto puede ser posible, con todo, a partir de una escritura que fracture las marcas de poder y de saber inscritas en el lenguaje. Es necesario abolir las pequeñas sentencias de muerte que despliega el código fonético y mantienen su hegemonía sobre la base de los principios de comunicatividad y sentido. Hacer que los usos lingüísticos, política y estéticamente dominantes, sean desplazados por usos lingüísticos minoritarios; a saber: producir, en términos de Marcel

²⁰ María Nieves Alonso, *op. cit.*, pp. 43, 57 y 19.

²¹ *Ibidem*, p. 26.

²² Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, p. 54.

²³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 75.

²⁴ Miguel Casado, "Arte de la memoria", p. 11.

²⁵ Jacques Derrida y Élisabeth Roudinesco, *Y mañana qué...*, p. 61.

Proust, una especie de lengua extranjera al interior de la propia lengua.²⁶ Fernando Savater señala que “reinventar la experiencia de la intimidad supone en cierto grado fundar un lenguaje”.²⁷ Resistir el poder implica limpiar la lengua de todo lo canceroso, para que las voces liberadas de los otros se confundan con la imperceptible voz del sujeto en un agenciamiento colectivo de enunciación. Sólo en la medida en que estalla “una escritura transcurativa y nunca discursiva”,²⁸ la palabra puede construir un espacio hospitalario. Gamoneda asedia la lengua de la cobardía y la tristeza, y habla con “la palabra que se adentra en los ojos” (*Edad*, p. 229); es decir, con la palabra que a fuerza de sobriedad libera la desnudez y el olvido.

El sujeto en la poesía gamonediana constituye una intensidad que, a partir de la mirada, entra en relación con la diferencia en un territorio evanescente. Escribir puede significar producir la frontera hospitalaria donde el sujeto, al entrar en relación con lo otro, “comprende la diferencia en sí, lo desigual en sí”.²⁹ Los ojos, como se ha sugerido, constituyen un verdadero puente que posibilita las síntesis de heterogéneos. Marcan la disolución de los binarismos y la corporalidad limitante, por lo cual sus operaciones son similares a las de la imagen poética. Ojo e imagen se confunden. Cuerpo y letra se desposan y en comunión, como Narciso y Gamoneda, abrazan la claridad y el frío. Ojo e imagen: formas del pasaje entre

elementos primordiales como el agua y el fuego:³⁰ “al fin, dadme la mano/ mis ojos unidad/ de las aguas y el fuego,/ intensidad que mira,/ llanto, mundo callado/ donde está luchando mi corazón por la belleza” (*Edad*, p. 104).

Según Gastón Bachelard, “las imágenes poéticas tienen, también ellas, una materia”.³¹ La imaginación material de la escritura poética de Antonio Gamoneda encuentra en el fuego una de sus manifestaciones fundamentales. Paul Valéry ha descrito bellamente la destrucción creativa del fuego y la embriaguez suscitada por el exceso de sus mudanzas:

Así como la voz canta enajenada, así como la llama canta locamente entre la materia y el éter furiosamente ruge y se precipita, la Gran Danza, oh amigos míos, ¿no es esa liberación de nuestro entero cuerpo dominado por el espíritu de la mentira, y de la música que es mentira, y ebrio de la negación de la nula realidad?

³⁰ El agua y el fuego tienen poderes regeneradores. Se asocian a la muerte y al renacimiento, así como a la mutación perpetua. Chevalier y Gheerbrant escriben, en su *Diccionario de los símbolos*: “las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración”, p. 52. Gastón Bachelard, en *El agua y los sueños*, señala: “el agua es también un destino, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consume, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser”, p. 15. Sobre el fuego, se lee en el mismo *Diccionario de símbolos*: “el símbolo del fuego purificador y regenerador se extiende desde el Occidente al Japón [...] El Fuego, en los ritos iniciáticos de muerte y renacimiento, se asocia a su principio antagonista, el Agua. Es así como los gemelos del *Popol-Vuh*, tras su iniciación, renacen de un río donde habían sido echadas sus cenizas”, pp. 511 y 513.

³¹ Gastón Bachelard, *ibidem*, p. 10.

²⁶ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas...*, op. cit.; también, de los mismos autores: *Kafka, por una literatura menor*, op. cit.

²⁷ Fernando Savater, *De los dioses y del mundo*, p. 64.

²⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-Edipo*, op. cit., p. 45.

²⁹ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 380.

Vedme ese cuerpo que salta como la llama a la llama reemplaza; ved cómo huella lo verdadero y lo patalea; cómo destruye furiosamente, gozosamente, el lugar mismo en que se halla y cómo le embriaga el exceso de sus mudanzas.³²

Escribir es arder en la última ebriedad: “no/ hay sombras ni agonía. Bien:/ no haya más que luz. Así es/ la última ebriedad: partes iguales/ de vértigo y olvido” (*Arden*, p. 19). La “Gran Danza” se actualiza en la escritura de Gamoneda, provocando la crisis de las consignas de muerte dominantes en el entramado social. Las zonas profundas –verdad, yo, ideología– del orden establecido son afectadas por las innumerables mudanzas de los animales de la claridad; en su lugar, surge una superficie en donde todos los encuentros y contagios pueden expresarse. La escritura de Gamoneda requiere del frío, además del fuego. Se enlazan así el escalofrío de agua y la inmóvil certeza de los hielos, la memoria y el olvido, las apariciones y las desapariciones. No puede adquirir otra fisonomía una escritura que acepta la contradicción como lo único real: “puse mis manos en un rostro y las retiré heridas por el amor./ Ahora, // el olvido acaricia mis manos” (*Arden*, p. 41).

Narciso-poeta vislumbra en el temblor de agua “lo desconocido inestable de una representación sin presencia [...] lo Otro en lo mismo, la muerte en lo viviente”.³³ José Antonio Llera³⁴ y Miguel Ca-

sado³⁵ han reflexionado sobre los vínculos entre memoria y muerte en la poesía gamonediana. La visión de “la muerte en lo viviente” pareciera regir su escritura. La persistencia del amarillo revela, además del contagio con la poesía de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, la aceptación de la muerte como instancia conexa a la vida. María Zambrano aclara, a partir de la imagen del nudo en que convergen y divergen las experiencias filosóficas y poéticas, un problema clave de la poética gamonediana.

Porque el nudo está en la muerte. El filósofo desdeña las apariencias porque sabe que son perecederas. El poeta también lo sabe, y por eso se aferra a ellas; por eso las llora antes de que pasen, las llora mientras las tiene, porque las está sintiendo irse en la misma posesión. Los cabellos negros de la amada blanquean mientras son acariciados y los ojos van velando imperceptiblemente su brillo. Y son por eso más amados, más irrenunciables [...] [El poeta es el portador de] una carga, es cierto, que no comprende. Por eso, la tiene que expresar, por eso tiene que hablar ‘sin saber lo que dice’, según le reprochan. Y su gloria está en no saberlo, porque, con ello, se revela que es muy superior a un entendimiento humano la palabra que de su boca sale [...] Se siente morada, nido, de algo que le posee y arrastra. Y una vez consumada esta entrega de sí, el poeta ya no puede querer otra cosa.³⁶

³² Paul Valéry, *El alma y la danza*, p. 47.

³³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 115.

³⁴ Véase “La memoria y la muerte en la poesía de Antonio Gamoneda: una lectura de *Descripción de la mentira*”. *Laurel*. Núm. 5, Cáceres, 2002. pp. 25-61.

³⁵ Véase “Arte de la memoria”. *Trilce. Especial Antonio Gamoneda*. Coord. Gilberto Triviños. Núm. 21, Concepción, Chile, 2008. pp. 27-30.

³⁶ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, pp. 38-41.

El sujeto de la poesía de Gamoneda arde en las visiones; pero al mismo tiempo, el frío de las desapariciones y los adioses activa la certidumbre manriqueana: “nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar/ qu’ es el morir”.³⁷ En efecto, “crece la muerte con la vida”, “el resplandor está en la muerte”, “sólo vi luz en las habitaciones de la muerte” (*Edad*, pp. 271 y 274). Todas las apariencias están condenadas a desaparecer. Imposible limitar la existencia a uno de los rostros crepitantes, pues el sujeto resiste la muerte aferrándose a todas y cada una de las apariencias que reclama el olvido. Narciso-poeta emerge en la duración y en la mutación, muriendo y renaciendo en el reino de las apariencias. Canta y llora, al igual que Juan Ramón Jiménez o César Vallejo,³⁸ celebrando la vida entre las flores secas de los cementerios. Canta y llora entre el vértigo y el olvido hasta convertirse en morada, en “nido de algo que le posee y le arrastra”. María Nieves Alonso ilumina, en este aspecto, una zona de la poesía de Gamoneda no estudiada por la crítica especializada. Hace visible lo que los textos poéticos ocultan entre sus “grietas y sombras”: el pliegue de espera cifrado en la recurrencia del adverbio de tiempo “aún”: “poesía situada en esa frontera entre ausencia y presencia, entre enjuiciamiento y resignación, entre deseo y desasimiento: entre el *ya* cumplido y el *aún* de la espera”.³⁹ El plie-

gue de espera de la escritura gamonedi-ana desplaza los signos de negatividad y hace surgir la posibilidad de un porvenir distinto, porque “la esperanza, sentimiento fundado y relativamente razonable, no se da sin las razones de la espera”.⁴⁰ Imagino una de las formas de la esperanza, a partir del pensamiento de Derrida, quien escribe: “allí donde el otro puede llegar hay ‘por-venir’ o un porvenir”.⁴¹ Ese porvenir en el (lo) otro se encuentra sugerido en la obra poética de Antonio Gamoneda. El otro, sin embargo, ha tenido que ser liberado. Ha sido necesario arrebatarle su capacidad de enmarcar un mundo, para que se convierta en superficie, en rostro alado e indescifrable⁴² que abraza a Narciso en un territorio donde todo fluye libre y renovado. En “Sublevación inmóvil” se lee: “yo subo/ veloz a la esperanza” (*Edad*, p. 119), lo que intensifica las ideas señaladas; sin embargo, versos de *Blues castellano*, *Descripción de la mentira* y *Arden las pérdidas* obligan a reflexionar sobre las características de los vínculos de la espera y la esperanza: “me dispuse/ a una fraternidad sin esperanza”, “Ahora ya no queda tabaco ni esperanza”, “Ahora mi paz está en avergonzarme de la esperanza” (*Edad*, pp. 169, 178 y 244), “Hay una música en mí, esto es cierto, y todavía me pregunto qué

⁴⁰ Vladimir Jankélévitch, *La muerte*, p. 356.

⁴¹ Jaques Derrida y Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 63.

⁴² Gilles Deleuze, en *Lógica del sentido*, entiende al otro como una fuerza de organización del mundo: “Otro aparece como lo que organiza los Elementos de la Tierra, la tierra en cuerpos, los cuerpos en objetos, y lo que regula y mide el objeto, la percepción y el deseo”, p. 404. La posibilidad de liberación del otro, desde esta perspectiva, pasa por su conversión a imagen sin semejanza, un doble libre que puede liberar elementos normalmente prisioneros.

³⁷ Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre y selección de poesía amorosa*, p. 95.

³⁸ Arturo Corchera y Carlota Fernández-Jáuregui Rojas se han preocupado por el estudio de las relaciones dialógicas entre las escrituras poéticas de César Vallejo y Antonio Gamoneda. Véase las referencias bibliográficas.

³⁹ María Nieves Alonso, *op. cit.*, p. 23.

significa este placer sin esperanza [...] ¿qué significa finalmente/ este placer sin esperanza?" (*Arden*, p. 109). Las contradicciones inherentes al espacio literario tal vez expliquen este problema. Una de las zonas más sugestivas de la escritura de Gamoneda exige, sin embargo, una atención mayor. Un verso de "Descripción de la mentira" es significativo en este sentido: "yo no tengo esperanza sino una pasión cuyo nombre no va a tocar tus labios" (*Edad*, p. 261). No es la esperanza, entonces, el signo distintivo de la escritura del poeta español, sino más bien la pasión, quizá porque el poeta, como sugiere María Zambrano, sólo "percibe la belleza que brilla, mas no puede percibir la sabiduría".⁴³ La esperanza es posible en el territorio donde dominan la razón y el sentido. Por ello, los discursos de la filosofía y la crítica literaria pueden expresarla con tanta hondura y precisión. La espera tiene en el poema la forma de una pasión; en el discurso filosófico y en el discurso de la crítica, la espera puede adoptar la forma de la esperanza.

He planteado que la esperanza surge en conexión con la razón, el sentido y la verdad, dimensiones asediadas en la escritura de Gamoneda: "de la verdad no ha quedado más que una fetidez de notarios,/ una liendre lasciva, lágrima, orinales/ y la liturgia de la traición", "Y la convicción crece únicamente en el paladar de hombres aptos para la administración de la muerte" (*Edad*, pp. 261 y 281). La pasión estalla en el reino de las apariencias, donde se despliega la palabra secreta sin secreto, la palabra seductora que desafía "al orden de la verdad y el

saber"⁴⁴ y puede hacer surgir una imagen de la amistad, la dulzura y la justicia. En los territorios de la seducción, según Jean Baudrillard, la verdad no puede cristalizar, porque "sólo es seductor el secreto que circula no como sentido oculto, sino como regla de juego, como forma iniciática, como pacto simbólico, sin que ninguna clave interpretativa, ningún código acuda a resolverlo".⁴⁵ ¿Cuál es entonces el signo distintivo de la idea de esperanza propuesta en estas páginas? El encuentro entre el libro y los lectores, entre la literatura y la vida, potencialmente puede transformar "la voz sin esperanza" (*Edad*, p. 304) en las voces de la esperanza y el porvenir. La palabra poética calla y espera: "YO ME callo, yo espero/ hasta que mi pasión/ y mi poesía y mi esperanza/ sean como la que anda por la calle";⁴⁶ pero siembra creativamente la semilla sin la cual la razón no puede activar la "conciencia anticipadora" y dar forma a la esperanza.

La mudez se apodera del porvenir cifrado en la letra. Perturbadora y silenciosa, por ejemplo, es la comunión de los tiempos en *Cecilia y otros poemas*.⁴⁷ Las voces del pasado advienen en la reescritura de "Exentos I, II y III", se vuelven eterno presente en "Exentos IV", y en el nombre de Cecilia, "la última flor" (*Cecilia*, p. 44), se anuncia la posibilidad de un porvenir distinto. Es imposible la fábula del futuro sin la memoria del pasado, dice callando la palabra. Aseveración a la que arribo, por cierto, mediante un relato

⁴⁴ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, p. 54.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁶ Antonio Gamoneda, *Cecilia y otros poemas*, p. 59.

⁴⁷ Véase al respecto, Francisco Gómez-Porro, *op. cit.*

⁴³ María Zambrano, *op. cit.*, p. 36.

que surge sobre la base del diálogo entre la razón y la pasión.

Emile Cioran escribe: "toda verdadera música procede del llanto".⁴⁸ Gamoneda replica: "en los ojos el ruido/ del dolor se convierte/ en música tan pura/ que no se puede oír" (*Edad*, p. 103). El poeta encuentra la enfermedad y la medicina en la música que no puede oír ni dejar de oír. Tal vez porque se escribe, lee y reescribe para producir –desde y con el dolor– una cura para la aflicción, la soledad y el olvido. La escritura como terapéutica encuentra su máximo poder de irradiación en la medida en que el pueblo marginal, menor, sufriente, que inventa la palabra poética, accede también a esa fuente de sanación. Las voces tartamudeantes del poema enseñan, de este modo, su finalidad última: abrir senderos que buscan la intensificación de la vida, consiguiendo vencer, además, el miedo a morir. Escucho el rumor de la poesía, el "enigma grave" del agua de la peña, y coincido con Antonio Machado en que es imposible reducir el poema a un sentido definitivo: "¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña?"⁴⁹. ¿Qué señala la palabra que nada oculta y es impenetrable como "el agua de la peña"?⁵⁰ De su mudez, no obstante, nace un relato. Escribimos para vivir, pero también para alcanzar una muerte sonriente: "esta hora es feroz. Dame la mano;/ alcánzame una muerte sonriente;/ pon tus labios desnudos en mi herida" (*Edad*, p. 94).

Gamoneda convierte su práctica artística en una experiencia que lo aproxima a la alteridad por antonomasia del Occidente moderno: la muerte. Así, su vida pretende constituirse en una obra de arte, en una "tumba cargada de fuego" (*Edad*, p. 136). Habita la oscura luminosidad de la "piel de la mentira" para vencer el horror de la finitud y poder decir "conocerás el destino/ y crecerá la paz al acercarse la noche/ y al ir sabiendo que la vida es/ una inmensa profunda compañía" (*Edad*, p. 143). Lo inconcluso singulariza los trayectos de una vida que balbucea su propia historia en el acontecimiento del poema. Por lo mismo, "Aún/ la desaparición no es perfecta" (*Arden*, p. 106). Narciso-poeta llora ante la fuente pues comprende que sólo puede aspirar a ser narciso flor, espejismo o apariencia condenada a la desaparición. Óscar Wilde señala: "el arte se vuelve precisamente completo en belleza gracias a lo incompleto".⁵¹ ¿Por qué insistir, entonces, en el relato de la carencia original cuando comprobamos con Óscar Wilde que lo incompleto es la condición de la belleza y advertimos con "Descripción de la mentira" que el único valor es "la imposibilidad"? El deseo, en mi relato, no está asociado a la carencia; por el contrario, el deseo produce la realidad contradictoria que las imágenes poéticas intentan cristalizar. El deseo, como advierten Deleuze y Guattari, "no carece de nada, no carece de objeto. Es más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión".⁵²

⁴⁸ Emile Cioran, *De lágrimas y de santos*, p. 27.

⁴⁹ Antonio Machado, *Poesías completas*, p. 169.

⁵⁰ Deleuze y Guattari escriben: "algunos pueden hablar sin ocultar nada, sin mentir: son secretos por transparencia, impenetrables como el agua, incomprensibles en verdad", *Mil mesetas...*, op. cit., p. 291.

⁵¹ Óscar Wilde, *El crítico como artista. Ensayos*, p. 53.

⁵² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-Edipo...*, op. cit., pp. 33-34.

Gamoneda no es un servidor de la carencia, "preparada, organizada, en la producción social";⁵³ su reino es el del "exceso de apariencias".⁵⁴ La serie de imágenes y de rostros con los cuales entra en relación revela los movimientos y mutaciones de un sujeto que resiste el imperio de las fuerzas hostiles a la vida y que, aun cuando anhela la pureza, "acepta la impureza, el desasosiego y la perplejidad como únicas materias poetizables".⁵⁵

La identidad del sujeto se fractura sobre la base del exceso de imágenes que lo conmueven y lo empujan hacia lo indeterminado e incalculable. Escribir es convocar y expulsar las apariencias a la vez que habitar y deshabitar el yo. Pero el poeta no puede enfrentarse a su obra. Ésta lo abandona, lo desplaza, le recuerda que su tarea es continuar en el desesperado afán, embriagado por una "claridad sin descanso" (*Arden*, p. 100), de dar forma a lo informe de su experiencia vital: "escucho/ en la madera dientes invisibles" (*Arden*, p. 49). Lo invisible está dentro de la luz, pero "¿arde algo dentro de/ lo invisible? La imposibilidad es nuestra iglesia. En todo/ caso, el animal se niega a fatigarse en la agonía" (*Arden*, p. 103). Narciso-poeta no puede con-

vertirse en lector de su inacabado mundo de imágenes inconclusas, porque su escritura es relación de vida: "ésta es mi relación. Ésta es mi obra. No hay nada más en la/ alcoba fría. Fuera de ella, abandonadas, están las cestas de/ la tristeza, excrementos cubiertos de rocío y los grandes/ anuncios de la felicidad" (*Arden*, p. 115). Cuando intenta contemplar su obra, sus propios trayectos, observa lo mismo que Narciso tal vez contempló: sólo círculos que se extinguen en el temblor de agua: "¿Y esto es la vida? No lo sé. Sé que se extingue como los/ círculos del agua. ¿Qué hacer entonces, indecisos entre la/ agonía y la eternidad? No sé. Descanso/ en la agonía fría" (*Arden*, p. 109). Al volver la mirada "sólo es legible el libro de lo incierto" y "un animal absorto sobre el agua" (*Edad*, pp. 281 y 282). Lo extraordinario es la condición de uno de los círculos producidos por el temblor de agua que aguarda, convoca y seduce al lector.

El poema asegura su pervivencia en el enigma de la palabra, en su perfume seductor y en las múltiples lecturas que amplifican los sentidos de la palabra "que calla y aún ama este mundo" (*Edad*, p. 57). El silencio de la obra desborda sus propias fronteras y, paradójicamente, asegura la resonancia y el eco. Siempre Eco en la oscuridad y el olvido. Siempre el enigmático "Ése soy yo" de Narciso.

"Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros."

⁵³*Ibidem*, p. 35. El arte asociado a la carencia es el arte de una clase dominante; sin embargo, la poesía de Antonio Gamoneda resiste los efectos de los poderes hegemónicos: "es el arte de una clase dominante, práctica del vacío como economía de mercado: organizar la escasez, la carencia, en la abundancia de producción, hacer que todo el deseo recaiga es el gran miedo a carecer, hacer que el objeto dependa de una producción real que se supone exterior al deseo (las exigencias de la racionalidad), mientras que la producción del deseo pasa al fantasma (nada más que al fantasma)", p. 35.

⁵⁴María Zambrano, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁵María Nieves Alonso, *op. cit.*, p. 26.

Bibliografía

- Alonso, María Nieves. *Partes iguales de vértigo y olvido. La poesía de Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur Editorial, 2005.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 2000.
- . *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- . *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- Casado, Miguel. "Introducción". Gamoneda, Antonio. *Edad (Poesía 1947-1986)*. Edición de Miguel Casado. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.
- Chavalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1995.
- Cioran, Emile. *De lágrimas y de santos*. Barcelona, Tusquets Editores, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- . *Lógica del sentido*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1971.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 1997.
- . *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos, 1997.
- Derrida, Jacques y Élisabeth Roudinesco. *Y mañana, qué...* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Freud, Sigmund. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1997.
- Gamoneda, Antonio. *Cecilia y otros poemas*. Madrid, Fondo de Cultura Económica/ Universidad de Alcalá-Servicio de Publicaciones, 2007.
- . *Arden las pérdidas*. Barcelona, Tusquets Editores, 2003.
- . *Edad (Poesía 1947-1986)*. Edición de Miguel Casado. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.
- Gómez-Porro, Francisco. "El cantor de las heridas. Notas para un estudio del cuerpo vulnerado en la obra de Antonio Gamoneda". Antonio Gamoneda. *Cecilia y otros poemas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica/ Universidad de Alcalá-Servicio de Publicaciones, 2007.
- Jankélévitch, Vladimir. *La muerte*. Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Lezama Lima, José. *Poesía completa*. La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- López Lemus, Virgilio. *Narciso, las aguas y el espejo. Una especulación sobre la poesía*. La Habana, Ediciones Unión, 2007.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Buenos Aires, Losada, 1943.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre y selección de poesía amorosa*. Buenos Aires, Ediciones COLIHUE, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo*. Madrid, M.E., 1995.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. Vol. 1. Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1910.

- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Savater, Fernando. *De los dioses y del mundo*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.
- Valéry, Paul. *El alma y la danza*. Buenos Aires, Losada, 1940.
- Wilde, Óscar. *El crítico como artista. Ensayos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Hemerografía

- Casado, Miguel. "Arte de la memoria". Coord. Gilberto Triviños. *Trilce. Especial Antonio Gamoneda*, Núm. 21, Concepción, Chile, 2008.
- Corcuera, Arturo. "La poesía de Antonio Gamoneda: una visión desde el Perú". Coord. Gilberto Triviños. *Trilce. Especial Antonio Gamoneda*, Núm. 21, Concepción, Chile, 2008.
- Fernández-Jáuregui, Carlota. "Apuntes para una poética del índice en César Vallejo y Antonio Gamoneda". *Despalabro. Ensayos de Humanidades*. Núm. 1, Madrid, 2007.
- Gamoneda, Antonio. "Antonio Gamoneda (Poemas inéditos)", Coord. Gilberto Triviños. *Trilce. Especial Antonio Gamoneda*, Núm. 21, Concepción, Chile, 2008.
- Llera, José Antonio. "La memoria y la muerte en la poesía de Antonio Gamoneda: una lectura de 'Descripción de la mentira'". *Laurel*, Núm. 5, Cáceres, 2002.
- Madrazo, Jorge Ariel. "Antonio Gamoneda. El dolor que no dice su nombre". Coord. Gilberto Triviños. *Trilce. Especial Antonio Gamoneda*, Núm. 21, Concepción, Chile, 2008.